

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

6. Jahrgang

Januar 1953

Heft 1

NEUES AUS DER TOSCANA

(Mit 4 Abb.)

In den Jahren zwischen der Begründung der Zeitschrift für Kunstgeschichte und dem zweiten Weltkriege besaßen wir in den Literaturberichten jener Zeitschrift ein zuverlässiges Organ, das auch die nebensächlichsten Funde, Veränderungen, Einsichten auf den verschiedensten Sachgebieten registrierte, da die einzelnen Referenten ihren Bericht auf der Durchsicht von Dutzenden von abgelegenen Lokalzeitschriften aufzubauen pflegten. Ob es der Umsicht und der Tatkraft von Ernst Gall und Grete Kühn gelingen wird, diese Literaturberichte wieder in alter Form ins Leben zu rufen? Was alle Gebiete der klassischen Altertumswissenschaften im „Gnomon“ besitzen, das schien vor dem Kriege die Zeitschrift für Kunstgeschichte für unsere Disziplin werden zu wollen. Viele Leser des Gall'schen Organs hoffen, daß die Zeitschrift die Forschungsberichte wieder aufnimmt und die Sachbearbeitung in die Hände der besten Referenten legt. Für diese weder Geld noch Ruhm einbringende Kärnerarbeit sollte sich keiner von uns zu gut vorkommen. Vorläufig sind wir aber noch weit von diesem Ziele, und so mögen einige Hinweise berechtigt sein, die dazu beitragen könnten, unser in den Jahren der geschlossenen Grenzen übermäßig erstarrtes Italienbild wieder etwas von den Fesseln der Konvention zu befreien.

Plastik. Der überraschendste Fund, der auch alle Kenner der deutschen Skulptur angeht, ist in Siena gemacht worden. Bei der fast vollständigen Zerstörung der Osservanza vor der Stadt 1944 durch Luftangriff war auch das Holzkruzifix des Hochaltars vernichtet worden. Seiner Übermalung und sonstigen Erneuerung wegen, zudem dem Studium durch die hohe Aufstellung entzogen, hatte das Kunstwerk die Beachtung nicht gefunden, welche die nun aus den Trümmern aufgelesenen Fragmente beanspruchen. Enzo Carli gelang es, nicht nur den Kopf aus zwei Stücken neu

zusammenzusetzen, er fand vor allem im Hohlraum im Innern des Kopfes ein Pergament, auf dem ein Gebet in echten Minuskeln des Trecento geschrieben steht. In der Form einer Litanei werden verschiedene Heilige angerufen, deren Fürbitte für das Seelenheil des Künstlers des Kruzifixes erfleht wird. In einer Ecke des Pergaments aber steht: „Anno Domini MCCCXXXVII di gennaio fu compiuta questa figura a similitudine di Jesu Christo crocifisso figliuolo di Dio vivo e vero. Et lui dovemo adorare et non questo legno“. Eine geistesgeschichtliche Aussage, die weit über die engere Kunstgeschichte hinaus Beachtung finden dürfte. Der Künstler, der sie machte, ist eine uns wohlbekannte Figur, Lando di Pietro, der erste Baumeister am «Duomo Nuovo» von Siena (1339). Auch als Goldschmied war er uns überliefert. Daß er Holzschnitzer war, erfuhren wir erst durch das Gebet, das er seiner Figur einschloß und das die Anrufung eines jeden Heiligen abschließt mit den Worten „che renda el detto lando a dio“. (Photographien, palaeographisch getreue Übertragung des Textes u. a. bei Enzo Carli, *Scultura lignea Senese*. Milano e Firenze o. J. (1951), S. 26 ff. 109 ff. Dort auch S. 155 ff. eine sehr sorgfältige Bibliographie zur Geschichte der mittelitalienischen Holzskulptur mit 166 Nummern.) Eine Künstlerinschrift, im Innern einer Holzfigur verborgen, ist uns für Deutschland erst aus der allerletzten Phase der Gotik, aus dem Jahre 1494 überliefert (vgl. H. Wilm, *Die gotische Holzskulptur*, 4. Aufl. 1944, S. 117 ff. und Abb. 172—178).

In der Werkstatt der Soprintendenza von Florenz wird z. Zt. das Dossale di San Jacopo, der Silberaltar des Domes von Pistoja, restauriert. Dieses Kunstwerk hat in der deutschen Forschung immer eine sehr geringe Rolle gespielt, ganz zu Unrecht, da die einzelnen Felder dieser Treibarbeit in einem beinahe ununterbrochenen Arbeitsprozeß von 1287 — 1456 entstanden, wobei fast jede Generation zu dieser Votivgabe der Comune das ihre fügte und so unbeabsichtigt die stilistische Entwicklung der italienischen gotischen Reliefplastik in ihren einzelnen Phasen veranschaulichte. Die einzelnen Reliefs sind gereinigt und in kompliziertem Verfahren neu versteift worden. Auf die Neuzusammensetzung des gesamten Altaraufbaus durch die toskanische Denkmalpflege darf man gespannt sein, da sich mehrere Möglichkeiten theoretisch begründen lassen. Die Mitarbeit Brunellescos als Silberschmied an diesem Altar ist schon durch Manetti bezeugt. Die Publikation der kleinen Prophetenbüsten, die seinen Anteil am Dossale darstellen, wird unser Bild von Brunellesco als Bildhauer erweitern.

Donatello's heiliger Ludwig von Toulouse, geschaffen für die Nische an Or San Michele, in der heute die Christus-Thomasgruppe von Verrocchio steht, und jetzt in der Opera von Santa Croce aufbewahrt, ist in den letzten Jahren von seiner Patina befreit worden, wobei die ursprüngliche Fassung in matter Feuervergoldung zutage trat. Hierdurch ist zunächst Einzelheiten wieder zu ihrem Rechte verholfen worden, wie den Borten der Mitra mit den edlen Emails, welche die Lilien von Frankreich darstellen. Von der Rolle, welche diese Farben für die ursprüngliche Erscheinung der Bronzefigur spielten, konnte man bei dem alten Zustand nichts ahnen.

Vor allem aber „blickt“ die Skulptur nun nach der Reinigung, welche die Iris wieder sichtbar machte. Dieser Blick scheint nach oben gerichtet, was der ganzen Statue einen „schwebenden“ Zug verleiht, der durch die ursprüngliche hohe Aufstellung an der Via dei Calzaiuoli noch sehr verstärkt worden sein muß. Das Emporheben des Blicks geschieht hier noch ohne jede Spur von Sentiment, während es dann bei Perugino zum gangbaren Werkstatt-Motiv geworden und als „Himmeln“ verschrien ist. Die Statue in ihrem gereinigten Zustande ist im vergangenen Jahre als Kulturbotschafter durch die großen Städte der Vereinigten Staaten gereist (Abb. 2—4).

Außerhalb der Grenzen der Toscana, aber ganz in ihrer Nachbarschaft, bedeutet die Reinigung und Neuzusammensetzung der Platten des Brunnens von Niccolò und Giovanni Pisano auf dem Marktplatz zu Perugia die wichtigste Leistung der Denkmalpflege auf dem Gebiete der Plastik. Wer den Brunnen genau zu kennen glaubte, mußte fürchten, daß das jahrhundertlange Spiel des Wassers die Oberfläche der Reliefplatten weitgehend hatte verwittern lassen. Umso größer ist die Überraschung, daß die Reinigung für manche Statuen und besonders für die Reliefs eine ganz intakte ursprüngliche Oberfläche zurückgewinnen konnte. Das reiche ikonographische Programm des Brunnenschmucks war schon im Spätmittelalter, als man gezwungen war, die Platten nach Erdbebenschäden neu zusammenzufügen, nicht mehr verstanden worden. Bei der Restaurierung hat man die ursprüngliche Abfolge der Reliefs wieder in ihre Rechte treten lassen. In einem in der Libreria dello Stato erschienenen Buche hat Giusta Nicco-Fasola, die Biographin Niccolò Pisanos, welche die Arbeiten in staatlichem Auftrage überwachte, ihre Rekonstruktion begründet. Auch ein Rechenschaftsbericht des technischen Leiters der Arbeiten ist beigelegt (La Fontana di Perugia, Roma 1951).

Malerei. Auf dem Gebiete der Malerei gewährt die Aufdeckung der Hauptwand des Freskenzyklus von Castagnos Uomini Famosi in der Villa Pandolfini in Legnaia, einem Vorort von Florenz, die größten Überraschungen. Die architektonische Gliederung dieser Schmalwand mit der Tür hatte schon M. Salmi in seinem Buche über Uccello — Castagno — Domenico Veneziano in der Reihe der «Valori plastici» 1938 richtig rekonstruiert. Die Freilegungen seit 1948 haben uns nun auch die Fresken z. T. zurückgewonnen, die in diesem architektonischen Rahmen saßen. In der Lünette des Portals, das von einem großen Baldachin aus Stoff überhöht wird, dessen Vorhänge hochgerafft sind, befindet sich ein Fresko mit der Halbfigur der Madonna mit dem Kinde. Zu Seiten der Tür läßt die Schmalwand beiderseits Platz für ein großes Feld. Hier erscheinen nun Adam und Eva in ganzer Figur. Das bedeutet, daß der Zyklus der Uomini famosi gar nicht als profaner Stoff aufgefaßt wurde, sondern auf ein religiöses Zentrum hin orientiert war. In der Gruppierung von Madonna und ersten Eltern soll die Verbindung von neuem und altem Testament sinnfällig werden. Zugleich aber wird durch die Zurückführung des Stammbaumes der Uomini famosi bis auf Adam und Eva die vana gloria dieser ruhmreichen Helden in christlichem Sinne dargetan. Die Figur der Eva, von der Tünche ganz befreit (Abb. 1), gleicht

eher einer Artemis als der alttestamentarischen Urmutter. Hochgeschürzt bis weit über die Knie, hält sie ihre Spindel wie die griechische Göttin ihren Bogen. Auch die jungfräuliche, abweisende Herbheit teilt sie mit der antiken Jägerin. Der Adam, offensichtlich viel schlechter erhalten, soll erst 1953 freigelegt werden, da vorher noch sperrende Zwischenwände fallen müssen, die den ursprünglichen Saal der Frührenaissance parzelliert haben. Über den Stand der Restaurierung von 1950 berichtet ein Aufsatz von M. Salmi (*Gli affreschi di Andrea del Castagno ritrovati*, *Bollettino d'Arte* 35, 1950, S. 295 ff.).

Bei dem Interesse, das gerade die deutsche Forschung von jeher der Entstehung des Manierismus entgegen gebracht hat, dürfte die im Jahre 1951 erfolgte Übertragung von Pontormo's Fresken im Kreuzgang der Certosa di Galuzzo bei Florenz auf Leinwand große Aufmerksamkeit finden. Diese Inkunabeln des neuen Stils mit ihrem erstaunlich frühen Entstehungsdatum von 1521 — 23 können nun endlich einmal auf ihren farbigen Erhaltungszustand bequem untersucht werden. Vieles, was heute übermäßig modern und kühn gegenüber der ausgewogenen Farbenscala der Hochrenaissance erscheinen will, ist gar nicht ursprüngliche Farbsubstanz. Die alten Kopien der Fresken in San Salvi, welche der letzten Manieristengeneration von 1590 zu verdanken sein werden, erlauben nun aber eine einigermaßen sichere Kontrolle der ursprünglichen Farbkomposition der Fresken der Certosa, wenn es auch gewiß sein dürfte, daß dieser Kopist die Farbakzente des Pontormo, so weit sie ihm veraltet erschienen, hier und da veränderte. Mit Hilfe dieser Kopien müßten sich ganz neue aufschlußreiche Beobachtungen über die farbige Reaktion der ersten Generation des antiklassischen Stiles auf die Farbideale der Hochrenaissance anstellen lassen.

Museen. Das Museo der Pietre Dure in Florenz, in dem in der alten Aufstellung eigentlich nur Entartung und Verfall dieser Kunstgattung in Beispielen des 19. Jahrhunderts vorgeführt worden waren, ist völlig neu geordnet und im Juli 1952 der Öffentlichkeit übergeben worden, wobei die Arbeiten des 19. Jahrhunderts im zweiten Stockwerk auf einen bescheidenen Raum zusammengedrängt worden sind. Mit erlesenem Geschmack wird besonders im Erdgeschoß des Museums die Entwicklung dieses Kunstzweigs im 17. und 18. Jahrhundert vorgeführt. Besonderer Wert ist darauf gelegt worden, den Entwurf des Kunstmalers, der dem Scagliola-Arbeiter als Vorbild diente, neben der Pietra Dura Arbeit auszustellen. Die farbige Fassung der Museumsräume, das alte Mobiliar zeugen von der glücklichen Hand der Museumsleitung.

Von den Provinzmuseen der Toscana und Umbriens sind viele nach dem Kriege noch nicht wieder aufgestellt worden (z. B. Città di Castello, Todi, Dommuseum, Lucca, Pinakothek usw.). Um so erfreulicher ist es, daß sowohl das Dommuseum wie das Etruskische Museum im Palazzo Pretorio in Cortona in vorbildlicher Weise neu geordnet worden sind. Ugo Procacci hat hier gewiß zwei der schönsten kleinen Provinzmuseen geschaffen, die es zur Zeit in Europa gibt. Hoffentlich führt die große Signorelli-Ausstellung, die für 1953 geplant ist, recht viele Kollegen in das kleine etruskische Bergstädtchen. Wie die etruskischen Kleinbronzen hier in Vitrinen auf-

gestellt sind, ist schlechthin mustergültig. Die architektonische Form der Vitrinen, die Farbe des Holzes, die Form der Sockel — das alles ist mit echt florentinischer Trockenheit, Strenge, ja Nüchternheit und doch mit so viel Feingefühl und florentinischer Anmut gewählt, daß man nur wünschen darf, daß Ugo Procacci die Mittel erhält, die anderen toskanischen Provinzmuseen in gleicher Weise neu aufzustellen.

In einem Saale der Pinakothek von Perugia ist im Juli 1951 die Decke herabgestürzt. Seit dieser Zeit ist das Museum geschlossen und sind seine Schätze magaziniert. Die Instandsetzungsarbeiten haben noch nicht begonnen, doch hofft die Soprintendenza, in der zweiten Hälfte des Jahres 1953 die Sammlung wieder zugänglich machen zu können.

Denkmalpflege. Von der Fassade des Sieneser Doms wie von der des Florentiner Campanile sind die wichtigsten Stücke der Bauplastik in den letzten Jahren wegen eines hohen Grades von Verwitterung in den bergenden Schutz der Dommuseen übernommen worden. Das war absolut notwendig, und daran ist nichts zu ändern. In Siena beabsichtigt man auch, die Lücken im architektonischen Rahmen durch Kopien zu ersetzen. Noch nötiger wäre dies am Florentiner Campanile, wo die Nischen, in denen die berühmten Skulpturen Donatellos und seiner Gefährten standen, heute dem Beschauer leer entgegengähnen. Hat man nicht den Mut, moderne Künstler mit neuen Heiligenstatuen zu beauftragen, so bleibt auch hier die Kopie der geborgenen Stücke die einzige Möglichkeit, die empfindliche Schädigung des architektonischen Gesamtkunstwerks zu beheben.

Harald Keller

MANIERISTEN-AUSSTELLUNG IN NEAPEL

(Mit 4 Abb.)

Unter dem Titel «Fontainebleau e la Maniera Italiana» war im Sommer und Herbst 1952 in *Neapel* — im Rahmen einer umfassenden Überschau über die italienische Aktivität im Ausland — eine ungewöhnlich anregende Ausstellung zu sehen. Der Name des französischen Königsschlusses ruft die Epoche der intensivsten internationalen Ausstrahlung der italienischen Kunst herauf. Zwar war die Faszination jener glanzvollen Dekorationskunst, die nur an Ort und Stelle in der Abfolge der Galerien und Säle zu erleben ist, nicht zu reproduzieren; mit sicherem Takt hat man der Versuchung widerstanden, durch photographische Surrogate einen fragwürdigen Ersatz dafür zu schaffen. Doch waren die führenden Meister mit Gemälden und Zeichnungen eindrucksvoll vertreten, und durch einen großzügigen Beitrag des Kunsthistorischen Museums in Wien war es möglich, auch den Stil von Fontainebleau selbst in monumentaler Form zu veranschaulichen. Drei Stücke aus der kostbaren Wiener Teppichfolge nach den Malereien Rossos und Primaticcios in der Galerie Franz' I. bildeten den Mittelpunkt der Ausstellung.

Rund 110 Gemälde, wohlthuend weiträumig gehängt, vermittelten einen Überblick, der von den ersten Regungen der anticlassischen Stimmung in Florenz bis zu den späten Ausläufern des internationalen Manierismus reichte. Die Vermittlerrolle von Fontainebleau und der ganz Europa umspannende Synkretismus der Malerei um 1600 — der in den Meistern der Rudolfinischen Schule seinen Höhepunkt erreicht — kamen anschaulich zum Ausdruck. Unberücksichtigt blieb dabei die venezianische Komponente des Manierismus, sehr zum Nutzen der Geschlossenheit des Gesamtbildes. Die technisch gut gelöste künstliche Beleuchtung kam der Mehrzahl der Bilder eigentümlich entgegen. Das Gläserne, Artifizielle der manieristischen Malerei scheint das leblose technische Licht geradezu zu fordern, während klassische und barocke Bilder in ihm Leib und Seele verlieren, wie in jüngster Zeit mehrfach zu konstatieren war, u. a. am Beispiel Caravaggios.

Wohl die Hälfte der gezeigten Bilder war bisher unbekannt oder wenig beachtet, viele an entlegenem Ort der Beurteilung entzogen. Die Mehrzahl der z. T. überraschenden und wichtigen Funde und Zuschreibungen sind Roberto Longhi und seinen Schülern zu danken. Der Katalog, von Ferdinando Bologna und Raffaello Causa bearbeitet, ist ein lebendiger Spiegel der sehr aktiven und ergebnisreichen italienischen Forschung, die neuerdings mehr und mehr über die Grenzen der einheimischen Kunst hinausgreift, ohne dabei ihre alte Tradition gründlicher Kenner-schaft und einer vorwiegend monographischen, künstlergeschichtlichen Arbeitsweise preiszugeben.

In besonderem Maße ist diese Aktivität für die Aufhellung der Anfänge des Manierismus fruchtbar geworden. Die Frühzeit Rossos etwa liegt in hellem Licht, seit Longhi (1927) die „Heilige Familie“ in der Galerie Borghese als sein Werk erkannte. Die Ausstellung zeigte die Variante dieses Bildes aus den Uffizien (Kat. Nr. 1), dazu das feine, ebenfalls frühe Mädchenbildnis (Kat. Nr. 2) derselben Galerie. Auch das Jünglingsbildnis mit dem „Holbeintepich“ in der Neapler Pinakothek (Kat. Nr. 4), das traditionell dem Parmigianino zugeschrieben wurde, fügt sich überzeugend in das nunmehr rekonstruierte Oeuvre des jungen Rosso. Ganz neuerdings ist noch das noble, groß gesehene Bildnis eines jungen Mannes mit Turnierhelm in Liverpool (Kat. Nr. 5) dazugekommen, das bisher als „Dosso“ galt; eine jüngst erfolgte Reinigung hat die originale Signatur „Rubeus faciebat“ ans Licht gebracht.

Von Pontormo wurden drei Bilder gezeigt: das bedeutende, trotz seiner umstrittenen Reinigung noch immer bezaubernde Bildnis des jungen Alessandro dei Medici (?) aus Lucca (Kat. Nr. 9); der kürzlich in Hannover aufgetauchte „Büßende Hieronymus“ (Kat. Nr. 10), ein Hauptwerk des Meisters, das der Referent noch an anderer Stelle zu besprechen hofft; endlich ein neu gefundenes Exemplar der späten „Heiligen Familie“ (Kat. Nr. 11), die dreizehnte nunmehr bekannte und — nach Longhi — originale Fassung des vielkopierten Bildes.

Auch Bronzinos kühleres, gleichsam von der Leidenschaft zur Distanz und Vollkommenheit verzehrtes Temperament kam eindrucksvoll zur Geltung: mit dem

Bildnis der Eleonore von Toledo aus Turin (Kat. Nr. 13), einem hervorragenden, neu gefundenen Brustbild des Ludovico Capponi (Kat. Nr. 14) und dem ebenfalls vor kurzem wiederentdeckten Flügelbild der ersten Fassung des Triptychons aus der Kapelle des Palazzo Vecchio in Florenz, das Johannes den Täufer darstellt und sich in Privatbesitz in Lima befindet (Kat. Nr. 12).

Wohl die bedeutendste Neuentdeckung, die auf der an Überraschungen so reichen Ausstellung zu sehen war, ist das Altarbild aus der Sammlung Galli in Carate (Brianza), das Roberto Longhi als Frühwerk des Parmigianino unter dem Einfluß Correggios und des Sienesen Michelangelo Anselmi anspricht (Kat. Nr. 22). Die Zuschreibung dürfte kaum auf Widerspruch stoßen: das erste Aufblitzen „antiklassischer“ Akzente und persönlicher Eigenwilligkeiten inmitten einer noch ganz der Hochrenaissance zugehörigen Komposition und malerischen Substanz bezeichnet genau den Punkt, von dem Parmigianino ausgegangen sein muß. — Sehr dankenswert war die Konfrontierung von Parmigianinos „Hl. Rochus“ aus San Petronio in Bologna (Kat. Nr. 24) mit dem „Paulussturz“ aus Wien (Kat. Nr. 36), der seit seiner Entdeckung durch Johannes Wilde dem Niccolò dell'Abbate zugeschrieben wird. Der enge Zusammenhang zwischen beiden Bildern, auf den vor kurzem G. J. Freedberg aufmerksam gemacht hat, ist in der Tat frappierend, und die Frage der Autorschaft des Wiener Bildes bedarf wohl wirklich noch weiterer Klärung. — Niccolò dell'Abbate, mit sechs weiteren Werken vielseitig vertreten, war in seiner ganzen Entwicklung zu überschauen: von der emilianischen Frühzeit („Liebespaar“ aus dem Museum in Algier, Kat. Nr. 32) bis zu der ins Klassizistische einmündenden französischen Spätphase. Etwa die Mitte seines Weges, bald nach der Übersiedlung nach Frankreich, bezeichnet das neu entdeckte Bild der „Einnahme von Karthago“ (Kat. Nr. 37, *Abb. 5*), eine figuren- und kulissenreiche Operszenenerie, sprühend lebendig mit der eigentümlich farblosen, erdigen Palette gemalt, die um die Jahrhundertmitte auch für die Malerei des Nordens charakteristisch ist.

Neben dem etwas abenteuerlichen, vielgewandten Niccolò dell'Abbate präsentierte sich Primaticcio — mit drei eigenhändigen Gemälden und einem Dutzend seiner meisterlichsten Zeichnungen — als die bei weitem stärkere, geschlossenere Persönlichkeit. Aus dem Selbstbildnis der Uffizien (Kat. Nr. 31) spricht tiefer künstlerischer Ernst und echte Vornehmheit. Die große, in blonden Tönen gemalte Komposition der „Ohnmacht der Helena“ (aus Wilton House, jetzt bei Sabin in London, Kat. Nr. 30) zeigt ihn auf der Höhe seines von den Franzosen bewunderten Könnens. Das makellos erhaltene Leinwandbild „Odysseus und Penelope“ — wohl das schönste Werk der Ausstellung, im Besitz von Wildenstein, New York (Kat. Nr. 29, *Abb. 8*) — ist eine Leistung von reifster malerischer Kultur, die sich mit klassizistischer Noblesse und Eleganz verbindet. Das Perlgrau des Frauenaktes, der gedämpfte Bronzeton des Odysseus, dazu weiches Gelb und silbriges Lila der Stoffe bilden ein farbiges Gewebe von höchster Diskretion, in dem sich die oberitalienische und speziell wohl auch die bolognesische Herkunft Primaticcios verrät. Seltsames Geschick, das dieses echt

malerische Temperament in die Nachbarschaft des Florentiners Rosso mit seinem bizarren Formalismus und seiner zwielichtigen, selbstquälerischen Ironie geführt hat!

Neben den Schöpfungen dieser italienischen Lehrmeister haben die kleinbürgerlichen Gewagtheiten der einheimischen „Schule von Fontainebleau“ einen schweren Stand. Freilich war diese in Neapel auch nicht mit wirklichen Hauptwerken vertreten. Besser kamen die niederländischen Manieristen zur Geltung, angefangen mit Heemskerck, dem wohl mit Recht die schöne „Madonna mit Engeln und dem Johannesknaben“ (Kat. Nr. 21, *Abb. 6*) zuzuschreiben ist, die sich inmitten der Bilder Rossos und Pontormos überraschend gut behauptete. Stark lebensgroß, herb und spröde in Formen und Farben, verkörpert sie eine glückliche Begegnung nordischen und italienischen Stilgefühls (ehemals Sammlung Doetsch, jetzt in Rom, Slg. Dal Zio). Zu den neu aufgetauchten Stücken gehört eine Madonna mit der hl. Elisabeth und dem Johannesknaben von Peter Candid (Modena, Slg. Giacomazzi, Kat. Nr. 66, *Abb. 7*). Höchst anregend war schließlich auch der letzte Abschnitt der Ausstellung, der Floris, Bloemaert, Spranger und Joseph Heintz Wand an Wand mit Raffaellino da Reggio und Jacopo Zucchi zeigte. Zahlreiche Leihgaben auch nordischer Bilder aus italienischem Privatbesitz und ihre auf sicherer Kennerschaft beruhenden Zuschreibungen legten Zeugnis ab für das lebhafteste Interesse, dem diese weitverzweigten Auswirkungen des manieristischen Stils heute auch in Italien begegnen. Der vom Norden kommende Besucher schied im Bewußtsein reichen Gewinns und mit dem Bedauern, daß diese so ergebnisreiche und mit soviel Sorgfalt vorbereitete Ausstellung wohl nur von wenigen nicht-italienischen Kunstfreunden und Fachkollegen gesehen werden konnte.

Robert Oertel

REZENSIONEN

MARGARETE BAUR-HEINHOLD, *Fassadenmalerei*. Ihre Entwicklung in Süddeutschland vom Mittelalter bis zur Gegenwart. München (1952): G. D. W. Callwey. 166 S., 148 Abb., 2 Farbtf. DM 25.—.

Im Abstand von wenigen Monaten sind zwei für die Erforschung der religiösen wie der profanen Freskomalerei in Deutschland bedeutsame Veröffentlichungen erschienen; das Buch von H. Tintelnot über die barocke Freskomalerei in Deutschland und das hier anzuzeigende Werk. Die beiden mit aufschlußreichem Bildmaterial ausgestatteten Bücher schließen in gegenseitiger Ergänzung eine empfindliche Lücke in der deutschen Kunstgeschichtsschreibung, die sich in den letzten Jahren zusehends vom Barock abgewandt hat. Aus einer Münchener Dissertation über die Fassadenmalerei an Profanbauten in Oberbayern und Tirol hervorgegangen, hat die Arbeit in ihrer auf Süddeutschland begrenzten Themenstellung selbstverständlich einen ganz anderen Aspekt wie die ein weit größeres Gebiet behandelnde und auch kunsthistorisch weiter

ausholende Untersuchung Tintelnots, mit der sie sich z. B. bei der Erwähnung von H. Holbein d. J. berührt.

Bereits vor einem halben Jahrhundert hat man sich mit der süddeutschen Fassadenmalerei beschäftigt (es sei etwa an den heute 87jährigen Franz Zell und seinen Aufsatz über „Volkstümliche Hausmalereien im bayerischen Hochland“, *Altbayer. Monatschrift* 1900, Heft 6, erinnert). Aber trotz mancher Einzelforschungen fehlte bisher eine monographische Bearbeitung dieses Themas, das ebenso die Kunstgeschichte wie die Volkskunde angeht. Rein zahlenmäßig überwiegen im erhaltenen Denkmälerbestand die volkstümlichen Freskomalereien (besonders in den oberbayerischen Gebirgsgegenden und in Tirol), während die vorzugsweise aus dem 16. Jh. stammende städtische Fassadenbemalung nur ganz vereinzelt (und meist im 19. Jh. stark restauriert!) auf uns gekommen ist. „Eine schwache Vorstellung von der Farbigkeit eines Stadtbildes der vergangenen Jahrhunderte können wir heute höchstens noch in Mittenwald gewinnen.“ (S. 7)

Die beiden ersten Teile der Untersuchung behandeln die Zeit vor bzw. nach dem dreißigjährigen Kriege; der dritte enthält einen Ausblick auf die Gegenwart, entsprechend der nach dieser Seite tendierenden Arbeit des Callwey'schen Verlages. Vom kunsthistorischen Standpunkt erscheint gerade dieser unorganisch angefügte Anhang über die neue, z. T. recht problematische Fassadenmalerei des 20. Jh. entbehrlich, da hier die Gefahr der historistischen Anlehnung besonders groß ist und andererseits Werke, wie die 1950 ausgeführte Bemalung der Bozener Weinstube in Mittenwald offensichtlich noch ganz von der Kunst des Dritten Reiches inspiriert sind (Abb. 135 u. 136). Wenn die Vf. hier von einem „Eklektizismus im guten Sinne“ (!) spricht (S. 129), so wird man sich ihre Ansicht kaum zu eigen machen können. An dieser Stelle interessieren jedoch vor allem die ersten beiden Kapitel und der ihnen vorausgehende Abschnitt des Buches, der kunstgeographisch die Bedeutung Süddeutschlands als des Hauptgebietes der Fassadenmalerei umschreibt (die Grenze liegt etwa in der Main-gegend), während Norddeutschland, West- und Ostpreußen auf diesem Gebiet so gut wie gar keine nennenswerten künstlerischen Leistungen aufzuweisen haben. Abgesehen von dem hier fehlenden und dort durch die Brennerstraße vermittelten, italienischen Einfluß entbehren der mitteldeutsche Fachwerk- und der norddeutsche Backsteinbau der zusammenhängenden Wandflächen, durch die sich die verputzte Fassade Süddeutschlands als für die Freskomalerei besonders geeignet erweist. Ganz vereinzelt findet sich die bunte Fassade nach Vf. in den österreichisch-böhmischen Ländern; hier herrschen vor allem die von oberitalienischen Vorbildern abhängigen, schwarz-weißen Sgraffiti vor (z. B. Prachatitz, der Schwarzenbergsche Palast auf dem Hradschin in Prag).

Sieht man von den nur spärlich überlieferten spätm. Beispielen ab, so wurden die frühesten süddeutschen Fassadenmalereien in den ersten Jahrzehnten des 16. Jh. ausgeführt, was geistesgeschichtlich mit dem Aufkommen des Humanismus als der führenden Bildungsmacht der Zeit in engstem Zusammenhang steht (Arkadenhof in den Fuggerhäusern in Augsburg von H. Burgkmaier d. Ä. (?); Haus zum weißen Adler in Stein a. Rh. (1516); Hertensteinhaus in Luzern, Haus zum Tanz in Basel; beide

von H. Holbein d. J.). Erst relativ spät, in der 2. H. des 16. Jh., folgt Altbayern mit München (z. B. das Landschaftshaus auf dem Münchener Marienplatz um 1568). Merkwürdigerweise übersah die Vf. ein Hauptwerk der Tiroler Freskenmalerei: die (wenn auch restaurierte) figurale und architektonische Wandbemalung im Innenhof von Schloß Ambras, die unter Benützung von Stichen des Virgil Solis von dem Hofmaler Erzherzog Ferdinands, Heinrich Teufel, 1566/67 ausgeführt wurde. Viel verbreiteter als der erhaltene Denkmälerbestand ahnen läßt, war die nichtfigürliche Architekturalerei, deren Verhältnis zur figürlichen Fassadenmalerei man gern etwas ausführlicher behandelt sähe.

Von großem Wert für die Ikonographie sind die von der Vf. beigebrachten Nachweise von Vorlagen; mit als das früheste dieser z. B. für das Ulmer Rathaus (um 1540) benützten Vorbilder hat „Das büchle Memorial, das ist ein angedänkung der Tugent von herren Johanness von Schwarzenberg“ (1534 bei Steiner in Augsburg erschienen) zu gelten; in der 2. H. des 16. Jh. folgen etwa die „Neuen künstlichen Figuren biblischer Historien, grüntlich von Tobia Stimmer gerissen“ (J. Fischart aus Straßburg, 1567). Charakteristisch für das Programm der Fassadenmalerei der Renaissance und des Manierismus in den „Humanisten“-Städten (z. B. Basel, Ulm, Augsburg und Nürnberg) ist die Bevorzugung von Themen der römischen Geschichte und der Mythologie, von Szenen aus der antiken Dichtung (Ovid, Cicero), während auf dem Lande meist biblische Szenen dargestellt werden. Hier wären die humanistischen, sich an die geistige Oberschicht des Volkes wendenden Programme nicht verstanden worden. Unbedingt wünschenswert wäre jedoch die gründliche ikonographische Interpretation der dargestellten Themen, die man z. T. vermißt. Dafür nur zwei Beispiele: Der Juvenel'sche Entwurf (Abb. 18), bei dem übrigens (wie auch andernorts) weder Besitzer noch Aufbewahrungsort angegeben ist, oder die Fassadenmalerei am Schreiber-Haus in Augsburg (Abb. 45), bei deren Erwähnung der Leser des Buches nur erfährt, daß hier Oval- und Oktogonmedaillons mit „allegorischen Darstellungen“ vorhanden waren (S. 62).

Eine völlige Wandlung in der Themenwahl bringt das 18. Jh.: es verzichtet auf die römische Geschichte und bevorzugt dagegen mythologisch-allegorische Darstellungen, zu denen dann Allegorien des Handels, der Künste, ferner Versinnbildlichungen der Werke der Barmherzigkeit, der fünf Sinne (z. B. das Fresko von J. E. Holzer am Augsburger Gasthof zur Krone, 1731), der Jahreszeiten usw. kommen. Daneben erscheinen in größerem Umfange als früher religiöse Szenen, wie sie vor allem auf den bäuerlich-volkstümlichen Fassadenmalereien in Oberammergau, Mittenwald oder im Tiroler Gebiet in großer Zahl vorkommen. Wir stimmen mit der Meinung der Vf. vollkommen überein, daß man gerade hierin eine geistige Folgeerscheinung der Gegenreformation erblicken kann.

Ebenso bedeutsam wie der ikonographische Wandel ist der stilgeschichtliche. In denkbar größtem Gegensatz zu dem 16. Jh. mit seiner perspektivisch äußerst kühnen Scheinarchitektur, bei der die Mauer so negiert wird, daß sie kaum mehr für den Augeneindruck mitspricht (hervorragendstes Beispiel: das von Holbein d. J. bemalte

Haus zum Tanz in Basel), nimmt im 18. Jh. die „Malerei immer mehr auf die Architektur Bezug, so daß keinerlei Scheinarchitektur angebracht ist, die nicht auch wirklich an dieser Stelle hätte gebaut werden können“ (S. 69). Dafür lösen sich die aus der Fläche entwickelten szenischen Darstellungen aus dem Verband der Architektur und führen ihr auf Wolken schwebendes eigenes Leben (Kathanhaus in Augsburg). Erst im späten 18. Jh. finden sich wieder gemalte Scheinarchitekturen (z. B. am Pilatushaus in Oberammergau, von Franz Seraph Zwink 1784), deren Motive offensichtlich von den zeitgenössischen Bühnenarchitekturen der Passionsspiel-Aufführungen beeinflusst und wohl nicht, wie Vf. annehmen möchte, in erster Linie von den durch Stiche verbreiteten Formen der Altararchitektur (Lajoue bzw. Wachsmuth) abhängig sind.

Es steht nach den eingehenden Untersuchungen der Vf. außer Zweifel, daß Augsburg als die „klassische“ Stadt der Fassadenmalerei im 18. Jh. anzusehen ist und auch als Wohnsitz der als Fassadenmaler tätigen Künstler (Joh. Georg Bergmüller mit seinem bedeutendsten Schüler J. E. Holzer, J. B. Götz u. a.) von entsprechend hoher Bedeutung war. Die zumeist durch Nilson-Stiche erhaltenen Kompositionen Holzers, wie sein prachtvoller, farbiger Entwurf für das Gasthaus zum Bauern Tanz in Augsburg, gehören zu den qualitativ hervorragendsten Wandmalereien des 18. Jh. Die künstlerische Wirkung dieser Augsburger Holzer-Fresken bis zum Ausgang des 18. Jh. läßt sich an Hand der durch Vf. belegten Tatsache verfolgen, daß der im Lechtal in Tirol tätige Maler Joseph Degenhart noch um 1790 eine getreue Kopie von Holzers „Gratia Plena“-Gruppe bei seinem Fresko in Holzgau angefertigt hat.

Für die Beurteilung der schon im 19. Jh. vielfach zugrundegegangenen Fassadenmalereien wichtig ist schließlich die Kenntnis der originalen zeichnerischen Entwürfe. So konnte die Staatl. Graph. Sammlung in München kürzlich den signierten und 1745 datierten (der Vf. noch unbekannten) Entwurf J. G. Bergmüllers für das Ständehaus in Stuttgart erwerben, an dem der Meister (der hier als künstlerischer Hauptunternehmer gegenüber dem Architekten und Stukkator auftritt) die Fassade eines älteren Baues dem Geschmack des 18. Jh. anzupassen hatte. Motivisch (wenn auch nicht inhaltlich) berührt sich der ausgezeichnete Entwurf in einigen Punkten mit der stuckierten, aber typusmäßig ganz von der Fassadenmalerei abhängigen Fassade des Asamhauses in München (vgl. G. Woekel: Die Ikonographie des Fassadenschmuckes am Münchener Asamhaus in: *Schöne Heimat*, 41. Jg. 1952, Heft 2/3, S. 38 ff.).

Sehr interessant ist die ästhetisch-literarische Beurteilung der süddeutschen Fassadenmalerei im ausgehenden 18. Jh., über die man sich gerade in diesem Werk gerne eingehend informiert hätte. Vf. zitiert zwar im Vorwort die Stelle Madame de Staël's in ihrem Buch über Deutschland, kennt aber offensichtlich nicht G. L. Bianconi's „Briefe über die vornehmsten Merkwürdigkeiten der churbaierischen Residenzstadt München“ (München/Leipzig 1771, ital. Ausg.: 1763), die für die Fassadenmalerei Münchens und Augsburgs in ihrer Wirkung auf den Kunstskenner der Zeit von grundsätzlicher Bedeutung sind (vgl. Tintelnot S. 29, 140/141, 144). Ist Bianconi 1763 noch

voll des höchsten Lobes über diese Fassadenmalereien, so ändert sich diese Anschauung schon wenige Jahre später unter dem Einfluß der Aufklärung und des frühen Klassizismus vollkommen. Weder bei Tintelnor noch bei Vf. ist die abfällige Äußerung eines bisher unbekannten, vermutlich norddeutschen Reisenden am Ende des 18. Jh. erwähnt, die noch 1841 (!) in Meyers Universum, 8. Bd., S. 123 zitiert wird. In F. Nicolai's „Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz“ (Bd. 6. Berlin und Stettin 1785, S. 509) findet sich dann eine Bemerkung über den Marienplatz in München: „Das angemahlte an allen Häusern ist noch eben so (zu ergänzen: wie auf dem Merian-Stich von 1644). Es thut schlechte Wirkung, ohnerachtet es in so vielen Büchern gerühmt wird.“

Zu den Vorzügen des Buches gehört ein ausführliches Inventar der „wichtigsten aus dem 16. — 18. Jh. erhaltenen Fassadenmalereien in Oberbayern und Tirol“, das die Benützung dieses Bandes gerade in und für die Praxis auch in denkmalpflegerischer Hinsicht sehr erleichtert. Doch fehlen leider entsprechende Inventare für Augsburg, Niederbayern, die Schweiz und den Oberrhein, während die dortigen Fassadenmalereien im Text erwähnt sind. Ebenso fehlt ein vollständiges Abbildungsverzeichnis, aus dem man die bei den Abbildungen nicht immer angegebene Provenienz einzelner Fassaden-Entwürfe hätte entnehmen können. Wünschenswert wäre weiter eine knappe, nach chronologischen Gesichtspunkten angelegte Tabelle, ferner einige Übersichtskarten, die z. B. dem Tintelnotschen Bande beigegeben sind. Bewundernswert ist die reiche Fülle des bisher nur in vereinzelt Beispielen bekanntgewordenen, vorzüglich wiedergegebenen Abbildungsmaterials, zu dem Vf. allein 66 eigene Aufnahmen beigegeben hat. Gerade diese Leistung wird derjenige besonders würdigen, der mit der Schwierigkeit der Bildvorlagenbeschaffung für noch unerforschtes Gebiet der Kunstgeschichte aus persönlicher Erfahrung vertraut ist.

Trotz der mehr technischen Einwände, die eine zweite Auflage zu berücksichtigen hätte, wird das Werk als Handbuch für Kunsthistoriker, Denkmalpfleger, Volkskundler und den Kunstfreund seinen Wert behalten.

Gerhard WoECKEL

ELIZABETH DU GUÉ-TRAPIER, *Ribera*, New York, 1952, The Hispanic Society of America, 4^o, 306 S., 117 Abb.

Nicht schon wieder, sondern endlich einmal nach langer Pause ist ein neues Ribera-Buch erschienen, eine Monographie im besten Sinne des Wortes, die neben der Zentralgestalt manch andere Figuren auftreten läßt, die vieles herausholt, bewertet und ausdeutet. Das Thema ist methodisch behandelt, die Farbgebung und die für Ribera so ungemein charakteristische Technik werden erörtert, außerdem sind die Fragen nach Eigenhändigkeit, Werkstatt, nach zeitgenössischen Kopien und Wiederholungen sorgfältig behandelt, und endlich ist auch ausführlich die Rede von der Fernwirkung der Kunst Riberas, die bis tief ins XIX. Jahrhundert hineinreicht. Natürlich läßt sich Ribera nicht ohne weiteres in eine geistige und künstlerische



*Abb. 1 Andrea del Castagno Eva.
Aus dem Freskenzyklus der Uomini Famosi, Legnaia, Villa Pandolfini*



Abb. 2 Donatello: Hl. Ludwig von Toulouse. Florenz, Opera di Sta. Croce



Abb. 3 Donatello: Hl. Ludwig von Toulouse (Ausschnitt)



Abb. 4 Donatello: Hl. Ludwig von Toulouse (Ausschnitt)



Abb. 5 Niccolò dell'Abbate: Einnahme von Karthago. Rom, Slg. Sestieri



*Abb. 6 Marten Heemskerk Madonna mit Engeln und dem Johannesknaben
Rom, Slg. Dal Zio*



*Abb. 7 Peter de Witte, gen. Peter Candid:
Madonna mit der hl. Elisabeth und dem Johannesknaben. Modena, Sig. Giacomuzzi*



Abb. 4 Francesco Primaticcio: *Odysseus und Penelope*. New York Slg. Wildenstein

Parallele setzen mit Velázquez, über den Gué-Trapier vor vier Jahren ein großes Buch geschrieben hat, das in der Velázquez-Literatur seinen gesicherten Platz bekommen wird (New York 1948, mit 252 Abbildungen).

Riberas Gesamtwerk ist dem Umfange nach kleiner als das des genialen Velázquez, der Themenkreis eingengter, er selbst ist nur wenig problematisch, aber er bringt viel Kirchliches, malt Heilige, von denen Bartholomäus, Andreas und Hieronymus immer wieder bevorzugt werden. Man muß sich vergegenwärtigen, daß sich Ribera weniger mit dem Märtyrer selbst (so wie Zurbarán) als mit dem Martyrium in seiner zeitlichen Folge beschäftigt, daß er neben diesem Hauptthema dann noch die christlichen Anachoreten bringt, die in den Höhlen des Schweigens mit ihren tiefen Schattenklüften das Leben fristen, voller Entbehrung und Kasteiung, vom Irdischen sich lösend. Fast immer sind es alte Männer, Greise mit zerfallenem Körper und verwitterter Haut. Gerade diese Themen sind recht eigentlich durch Ribera geschaffen und in die christliche Ikonographie des Barock eingeführt worden. Unter diesen Gesichtspunkten und unter Heranziehung solcher Ideen ist Gué-Trapier an den Stoff herangetreten, und so muß man dieses neue Buch sorgfältig studieren.

Die Verf. bezeichnet Ribera, so wie es seither üblich war, der Einfachheit halber als einen Realisten, und hinsichtlich der Materie ist er es auf alle Fälle. Vielleicht sagt man aber besser statt Realismus „Verwirklichung“, freilich in jener typisch spanischen Akzentuierung, die der Malerei und Plastik des spanischen XVII. Jahrhunderts eigentümlich ist, eine Verwirklichung, die in die Sphäre des Häßlichen und Grausamen tief hineinstößt.

August L. Mayer hat den Grund zur Ribera-Forschung gelegt, und auf ihm baut sich dieses neue Werk auf. Aber wie vieles ist doch inzwischen hinzugekommen, ermittelt, gefunden, „entdeckt“ worden, wie auch manche neue Beziehungen zu den wesentlichen Vorbildern des Ribera: Guercino, Caravaggio, Reni, Lodovico Carracci u. a. ermittelt sind. Zu den Vorzügen des Buches gehören die vielen Neuaufnahmen, zum Teil prachtvolle Ausschnitte, die zu weitgehenden Vergleichen locken. Man muß sich zunächst mit der bisher nur wenig beachteten Tatsache vertraut machen, daß zum Stil Riberas gehört, sich zu wiederholen, sich selbst zu kopieren, manchmal ändert er nur den Namen einer bereits zuvor dargestellten Figur, dort hieß sie Bartholomäus, hier ist es der Heilige Andreas (vgl. etwa Fig. 15 mit 33, 59 mit 90). Diese Wiederholungen haben natürlich ihre psychologische Ursache, der nachzuspüren lohnend wäre. Was also dem Ribera als selbstverständlich erscheint, erscheint bei anderen Künstlern — ich erinnere an Dürer — als unmöglich, ja durchaus als ein Beweis von Nichteigenhändigkeit.

Gué-Trapier gliedert ihren Stoff in: I. Early Period (1620—31); II. Second Phase (bis 1639); III. Last Years; IV. Lost Works, Pupils and Followers.

Ich möchte hier nur wenig vermerken. Im I. Kapitel ist die Kreuzigung Christi der Colegiata von Osuna zum ersten Mal in brauchbaren Abbildungen vorgelegt, und die formale Abhängigkeit von Reni wiederum betont (Fig. 2 und 3). Der

„trunkene Silen“ wird auf die Radierung Annibale Carraccis zurückgeführt. Sehr zu begrüßen ist die Wiedergabe des hellenistisch-römischen Marmorreliefs aus dem I. Jahrhundert n. Chr. (Neapel, Museo Nazionale, Fig. 30), eines der sog. Ikarios-Reliefs, auch Theoxenia genannt, weil der Besuch und die Bewirtung des indischen Bacchus dargestellt ist. Da kann man nun sehen, wie geschickt Ribera den leichten, lockeren und heiteren Stil des späten I. Jahrhunderts n. Chr. in seinen eigenen ernsten, spanisch-strengen Stil transponiert hat, in jenen leider nur fragmentarisch erhaltenen Gemälden des Prado, der sog. Sibylle und dem Dionysos (Fig. 28 und 29). Ribera steht aber trotz dieser äußerlichen Abhängigkeit von der Antike ihr innerlich völlig fern, ja er empfindet sie durchaus als unseliges Heidentum (worüber manches zu sagen wäre). Für den blinden, bärtigen Alten, der einen antiken Kopf betastet (Prado, Fig. 47), bringt die Verfasserin der Einfachheit halber die Bezeichnung „The Five Senses: Touch“; früher hieß er „Der blinde Bildhauer Gambazo“. Daß jedoch auch nicht Giovanni Francesco Gonnelli gemeint sein kann, der, 1603 in Gambassi geboren, 1632, also im Alter von 29 Jahren, erblindete und 1644 in Rom starb, geht einwandfrei aus dem Datum des Ribera-Bildes „1632“ hervor. Übrigens ist hier nicht ein männlicher Kopf dargestellt, erst recht nicht Apollo von Belvedere, sondern ein weiblicher, den Ribera wahrscheinlich in einer Marmor-Kopie nach einer bronzenen knidischen Aphrodite aus dem Stilkreis des Praxiteles gesehen hat. Endlich werden uns einmal von der berühmten „Inmaculada“ in Salamanca, die allen Spanien-Reisenden aus dem Kloster der Agustinas descalzas bekannt ist, prachtvolle Neuaufnahmen nach Entfernung der ungemein entstellenden Restaurierungen vorgelegt. Die Marsyas-Schindung (Brüssel) wird als Original-Arbeit Riberas ausgeschaltet. Auch vom Gemälde „Isaak segnet Jakob“ (Prado) liegen zwei neue schöne Details vor (Fig. 92, 93), wie auch die Wiedergabe des Stillebens mit den Früchten im Korb und mit der Rose aus der „Hl. Familie mit Katharina“ kaum besser sein könnte (New York, Fig. 36).

Nun zum IV. Kapitel: Lost Works, Pupils and Followers. Mit großer Sorgfalt hat Verf. denen nachgeforscht, die irgendwie als Schüler, Nachahmer oder Kopisten in Frage kommen. Der junge Luca Giordano, der noch in der Werkstatt Riberas war, steht hier natürlich an erster Stelle. Wie die Ribera-Schüler Cesare und Francesco Fracanzano ihr Vorbild verwerteten, wie Hendrick van Somer in seinen Kopien dem Meister nahekam, wird deutlich erwiesen. Übrigens hat sich der ungemein produktive Neapolitaner Andrea Vaccaro, der auch einmal in Spanien war, durch Ribera inspirieren lassen. Engländer und Franzosen werden der Vollständigkeit halber dann noch im Buche genannt, wie Théodule Ribot, Thomas Lawrence, Léon Bonnat und Courbet, der Ribera „bewunderte“. Fast ist es so, als ob sie von dem Urteil des Velázquez gewußt hätten: „In Kraft und Schönheit des Pinsels läßt Ribera alle hinter sich.“

Es wäre dankbar zu begrüßen, wenn die verdienstvolle Verf. bei einer Neuauflage ihres wertvollen Buches noch einen genauen und ausführlichen Katalog anfügte.

Hugo Kehrer

KLAUS LANKHEIT, *Das Freundschaftsbild der Romantik*. Heidelberg 1952. Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberger Kunstgesch. Abhandlungen. Hrsg. v. Walter Paatz, Neue Folge, Bd. I. 200 S., 40 Abb. auf 24 Tf. 8°.

Die Bedeutung der Freundschaft im gesamten Bereich des Kunstschaffens der Romantik ist in der vielschichtigen Literatur immer wieder gekennzeichnet worden. Die Frage, wie dieses zentrale Erlebnis, das die Lebensstimmung beherrscht, in den Gestaltungen bildender Künstler seinen Niederschlag gefunden hat, wird von L. erstmals gestellt. Die Untersuchung knüpft an ein Bildmaterial, dem der Charakter des Intimen und Persönlichen eignet. Inbrunst der Empfindung mischt sich mit dem strengen Anspruch verschworener Gemeinschaft, die Eigentümlichkeit der Individualität wird in der geistigen Geborgenheit des verpflichtenden Ideals geformt. Die dem Format nach meist kleinen Bilder empfangen ihren Impuls aus dem Erlebnis einer menschlichen Verbundenheit. In der Romantik haben sie sich zu einer spezifischen Bildgattung entwickelt. Es geht L. darum, ihre besonderen Kennzeichen herauszuarbeiten.

Da der Begriff der Freundschaft in der Soziologie beheimatet ist, steht die Untersuchung berechtigt unter soziologischem Aspekt. Sie gewinnt von da aus vielfache Erhellung. Die Erkenntnis, daß die bildnerische Darstellung von Inhalten des Freundschaftsbegriffes nicht erst in der Romantik erfolgt ist, führt L. zu einer Vorgeschichte des Freundschaftsbildes in der nachantiken Kunst. Diese ausgreifende Erörterung, durch die Zeugnisse der Religions- und Geistesgeschichte sowie der Literatur wohl unterbaut, darf als eine erste Kunstgeschichte dieses Bildtyps bis zur Zeit der Romantik angesprochen werden. Jedoch gewinnt L. hier auch die Kriterien für das historisch Einmalige der romantischen Prägung.

Quellen für das Freundschaftsbild öffnen sich, als das vorgeschrittene 18. Jahrhundert in dem Zustand der Empfindsamkeit einen Ausweg aus der Fessel gesellschaftlicher Schichtung sucht, und als sich durch eine neue Gemeinschaftsform in den Beziehungen von Mensch zu Mensch auch eine neue Substanz bildet. Freundschaft wird zum Wert eines Kultes erhoben. Freundschaftsbünde, zu denen sich zuerst die ältere Dichtergeneration zusammengeschlossen hatte, werden um 1800 auch von den romantischen Künstlern gebildet. Aus einer verpflichtenden Gemeinschaftsgesinnung wird Freundschaft eine zentrale Lebensmacht und zu einem Ethos; in ihrer Sublimierung wird sie der Religion gleichgesetzt. Als eine das Leben des romantischen Künstlers formende Kraft findet sie ihren Ausdruck in bildlicher Gestaltung.

Nachdem die Voraussetzungen und der kunstsoziologische Boden untersucht und die Grenzen der neuen Bildgattung abgesteckt sind, werden ihre Form und die Gestaltungsmittel ihres spezifischen Gehalts erörtert. Das Bildthema zeigt Variationen. Die norddeutsche Gruppe um Runge und Friedrich scheidet sich deutlich von der der jüngeren Romantiker. Der letzteren gelingt das Sichtbarmachen des Erlebens einer inneren Verbundenheit in der Realität des Bildnisses. Sie formt einen neuen Bildnistyp: Das Freundschaftsportrait. Neben der Ähnlichkeit will sie das Ethos des Freundschaftsbundes zum Ausdruck bringen. L. analysiert den Stil dieser Freund-

schaftsbildnisse, die sich als spezifisch romantische Prägungen mit bestimmten Merkmalen zu erkennen geben: Koordinierung der Dargestellten in streng symmetrischer Flächenkomposition, Frontal- oder Profilstellung, Fehlen des Hintergrundes, der Gebärden, aller Attribute, der inhaltlichen Verknüpfung. Es gibt keine Blickverbindung untereinander aber auch kein Suchen nach einer Beziehung zum Betrachter, sondern Distanzierung und Abschließung. Insgesamt ist eine abstrakte Zuordnung bestimmend. Die gleichartige geistige Haltung und die seelische Verbundenheit sind das einigende Band der Dargestellten. Man könnte dieser Analyse noch hinzufügen, daß der Reinheit des Ethos die Reinheit der darstellenden Mittel, der Linie und der Farbe, parallel läuft. So wird „das individuelle Gruppenporträt zum Bild der Gemeinschaft schlechthin, zum Symbol der Freundschaft“.

Hier wäre zu fragen, ob das Freundschaftsbildnis, an dem der Künstler unmittelbar beteiligt ist, auf das Gruppenporträt beschränkt bleibt. Rez. glaubt, daß auch Einzelbildnisse der jüngeren Romantiker als Freundschaftsporträts in dem dargelegten Sinne anzusprechen sind und daß ihre künstlerische Erscheinung von der zwischenmenschlichen Beziehung her bestimmt wird. Der Anlaß für die Darstellung ist wie bei dem Gruppenporträt nicht durch einen Auftrag gegeben, noch erschöpft sie sich in dem Reiz des Physiognomischen, sondern sie erfährt aus der Tatsache der Freundschaft als übergreifendem Gehalt eine bezeichnende Ausdruckshaltung und formale Lösung. Das Freundschaftserlebnis spiegelt sich gewissermaßen in dem Porträt des Freundes. Insofern bleibt auch die „inhaltliche Gleichwertigkeit“ als wesentliches Charakteristikum des Bildtypus fortbestehen, obwohl sie nicht unmittelbar anschaulich gemacht wird.

In dem einheitlichen Denken dieser Gemeinschaft, die darin der durch die Einheit des Glaubens verbundenen Gemeinschaft des mittelalterlichen Menschen vergleichbar ist, kann schließlich auch die Allegorie wieder einen Platz einnehmen. Die Verherrlichung eines Freundschaftsbundes gipfelt als romantische Allegorie in dem „Sulamith und Maria“ benannten Diptychon Pforrs, dem in diesem Sinne der Charakter eines Kultbildes zugesprochen werden darf. Weitere Abwandlungen werden von den Idealen der Jugendbünde und der Freiheitskriege getragen. In einem abschließenden Kapitel über nachromantische Freundschaftsdarstellungen wird gezeigt, daß die gekennzeichnete Bildgattung sich deutlich zusammenschließt und nur aus einer in einem kurzen Zeitraum verbindlichen inneren Haltung geschaffen werden konnte.

L. hat das Verdienst, mit seiner Untersuchung Neuland für die Kunstgeschichte der Romantik erschlossen und das Verständnis für ihre bildnerischen Gestaltungen vertieft zu haben. Die methodisch klare Anlage des Buches, die lebendige Darstellung, die sich mit sprachlicher Zucht verbindet, lassen das Interesse an dem Gegenstand nicht erlahmen. Es bleibt noch zu vermerken, daß diese gehaltvolle Schrift am Anfang der von Walter Paatz herausgegebenen Neuen Folge der Heidelberger kunstgeschichtlichen Abhandlungen steht und damit die Hoffnung erweckt, daß die Tradition dieser wertvollen Veröffentlichungen fortgesetzt wird.

Hans Eichler

GERTRUD RICHTER, *Johann Moritz Rugendas, ein deutscher Maler in Ibero-Amerika*. München-Pasing 1952, Filser-Verlag. 8°, 148 S. mit 1 Tfl. Kart. DM 6.40.

Unveröffentlichte Briefe und der Entwurf einer Autobiographie des Künstlers bilden die Unterlagen dieser Studie, die das wechselvolle, zwischen Europa und den Ländern des südamerikanischen Kontinentes hin- und herführende Leben von Rugendas (1802 — 1858) schildert und Inhalt und Zweck seines Werkes auf breiter Basis würdigt. Aus den Erlebnissen und Bekanntschaften des Malers versteht die Verf. ein anschauliches Bild der kulturellen und sozialen Zustände und der Völker- und Rassenmischung Südamerikas während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu formen. Die historischen Ereignisse zeichnen sich ab, und die regen, mannigfachen Beziehungen über den Ozean, an denen auch R. teilhat, rollen ein Stück Zeitgeschichte auf. Nach einem ersten Aufenthalt in Amerika reiste Rugendas 1825 über Paris zurück, um einen Verleger für seine Arbeiten zu finden. Hier machte er die Bekanntschaft Alexander von Humboldts, den die Studien und Szenerien von R. so überzeugten, daß er sofort botanische Zeichnungen für seine „Physiognomie der Pflanzen“ bei R. bestellte. Die Beziehung dauerte zeitlebens, und Humboldt hat R. noch manches Mal geholfen. Die Briefe Humboldts an R., die auch genaue Beschreibungen der gewünschten Pflanzen enthalten, werden hier zum erstenmal veröffentlicht. — Von seiten König Max Josephs war es das wissenschaftliche Interesse an den Forschungen von Martius und Spix, das ihn die Fortsetzung ihres Buches in einem Bilderatlas durch R. planen ließ. Der Tod des Königs verhinderte die Ausführung, und erst 1848 wurde das Werk von Rugendas, das sich noch fast geschlossen in dessen Besitz befand, für die bayerischen Kunstsammlungen angekauft, nachdem eine Kommission der Akademie der Künste und Wissenschaften in München, der auch Schwind angehörte, ein sehr anerkennendes Gutachten und ein treffendes Urteil über den Wert der R.'schen Arbeiten abgegeben hatte.

Zur Charakteristik des Malers R. seien hier einige Bemerkungen eingeschoben, denn die Absicht des Buches liegt, soweit es das Werk von R. betrifft, mehr im Was als im Wie des Dargestellten, so daß die historische Stellung von R. innerhalb der europäischen Malerei und seine Rolle in dem noch nicht geschriebenen Kapitel, das den Titel einer in Kassel veranstalteten Ausstellung „Europa sieht die Welt“ tragen könnte, nicht berücksichtigt wird.

Domingo Faustino Sarmiente, späterer Präsident von Argentinien und Freund von R., sagte von ihm einmal: „Er ist mehr Geschichtler als Landschaftler, seine Darstellungen sind Dokumente, in denen sich die für jeden anderen unbemerkbaren Veränderungen offenbaren, die die spanische Rasse in Amerika durchgemacht hat.“ (S. 104). Mit dieser Bemerkung hat Sarmiente zugleich Wesentliches über das Gesamtwerk des Malers geäußert. Denn weniger als freier künstlerischer Gestalter als durch seine präzise Beobachtungsgabe und sein sicheres Können in der Nachbildung der Umwelt erwarb sich R. einen Namen, zumal seine Darstellungen aus Mittel- und Südamerika schon durch ihr Thema besonderes Interesse erweckten. Als leben-

diger und ansprechender Schilderer ferner Länder und Völker und als verlässiger und feinfühligler Illustrator hat Rugendas, noch ein Zeitgenosse der Romantiker, ein Gebiet beherrscht, das schon bald nach seinem Tode weitgehend von dem mechanischen Verfahren der Photographie übernommen wurde. Durch die Gewöhnung an Druck und Film hat das Gegenständliche seiner Bilder und Zeichnungen für den heutigen Betrachter im allgemeinen den Reiz der Novität verloren. Aber die Fähigkeit des Künstlers, aus den einmalig-persönlichen Zügen des ihm entgegentretenden Menschen- oder Landschaftsbildes Typus und Eigenart zugleich zu gestalten, kann gerade dem an das ausgleichende Medium der Kamera-Linse gewöhnten Auge oft mehr an Erlebnisinhalten und Wirklichkeitsvorstellungen vermitteln, als es der technischen Optik je gelingt. Die suggestive Kraft der Vorstellung und die Konzentration auf das Wesentliche heben die Arbeiten von R. über den Zweck rein objektiver Mitteilung hinaus, ohne jedoch die Naturtreue zu beeinträchtigen. Gewiß enthält das mehrere tausend Nummern umfassende Oeuvre manches, was den Wert der Vedute oder ethnographischen Studie nicht übersteigt. Doch dazwischen stehen malerisch freie Leistungen, die durch die Feinheit und Leichtigkeit der farbigen Haltung überraschen, und Zeichnungen von hoher Qualität, deren subtiler Strich mitunter an Silberstift erinnert. R.'s sicherer Instinkt für den bildmäßigen Ausschnitt kann ein schematisches Komponieren entbehren, und ohne der Landschaft eine Idee oder Gefühle aufzuzwingen, läßt er die Natur der Tropen in all ihrem Zauber, in der Vielfältigkeit ihrer Formen und ihres Farbenspieles vor dem Betrachter lebendig werden. Auch Ereignisse aus der Geschichte des Landes stellt R. dar, und nach Berichten komponierte er dramatische Kampfszenen, die eine sichere Beherrschung der Anatomie auch bewegter Körper zeigen.

Unter der allzu schlichten Aufmachung des Bandes hat leider auch die Bebilderung gelitten, die in Auswahl und Wiedergabe den Text Richters und den Künstler Rugendas nicht genügend veranschaulicht. Erfreulicherweise sind dem Buche ein umfangreiches Verzeichnis der Personennamen und ausführliche Anmerkungen mit biographischen Stichworten und Ergänzungen zum Werk des Künstlers beigegeben.

Erika Hanfstaengl

H. GERSON, *Het Tijdperk van Rembrandt en Vermeer*. De nederlandse Schilderkunst Deel II. — 68 S., Amsterdam 1952, Contact, 183 Abb. f. 22.50. —

Im ersten Bande seines Werkes hatte G. stärkeren Wert auf die Herausarbeitung der Denkmälergruppen, des Bildes der Entwicklung und somit auch auf die Auseinandersetzung mit Problemen der wissenschaftlichen Forschung legen müssen. Im vorliegenden zweiten Bande ist es hingegen G.s Absicht, Lebendigkeit und Zauber der Malerei auch als Ausdruck holländischen Lebens und holl. Kultur des 17. Jahrhunderts von der Frühzeit bis zu den Künstlern, die zum 18. Jahrhundert überleiten und auf dieses wirken, zur Anschauung zu bringen.

Rembrandt wird in seiner Einmaligkeit und seinen Auswirkungen zwar überall spürbar gemacht, doch konnte er ebenso wie seine Schule — in dem gegebenen Rahmen gleichsam nur in Anmerkungen behandelt werden. Sonst wurde Eigenart und geschichtliche Stellung der wichtigsten Künstler kurz, aber treffend und von einer sorgsam durchdachten Auswahl von Abbildungen unterstützt gezeichnet. Besonders eindringlich ist der Abschnitt über Jan Steen. Im allgemeinen gliedert G. wieder nach Gattungen der Malerei, wobei die einzelnen Kunstzentren, soweit sie jeweils von besonderer Wichtigkeit sind, hervorgehoben werden (z. B. Haarlemer Klassizisten und Genremaler; Delft). Bei den Bemerkungen über die Beziehungen zwischen Holland und Italien sowie die Tätigkeit und Wirkung holl. Künstler im Ausland überhaupt konnte G. auf sein zusammenfassendes Werk: *Ausbreitung und Nachwirkung der holl. Malerei des 17. Jahrhunderts*, Haarlem 1942 zurückgreifen. Ein Anhang gibt eine wertvolle Zusammenfassung der wichtigsten neueren Literatur.

Wolfgang Wegner

TOTENTAFEL

LISA SCHÜRENBERG

† 9. November 1952

Am 9. November 1952 starb nach schwerem Leiden die Dozentin der Kunstgeschichte an der Universität Freiburg i. Br., Dr. Elisabeth Schürenberg, 49 Jahre alt. Die Nachricht berührt um so schmerzlicher, als wir von ihr, der Arbeitsfreudigen, noch manches Gute für unsere Wissenschaft erhoffen konnten, und als wir mit ihr eine Persönlichkeit von ausgeprägtem Charakter verlieren. In Freiburg als meine Schülerin wählte sie sich von vornherein die Architekturgeschichte zum Arbeitsfeld, ein Gebiet, auf dem sie ihre scharfe, rasche, auf greifbare Ergebnisse ausgehende Beobachtungsgabe am besten zu entfalten vermochte. Nach ihrer Promotion mit einer Untersuchung zur Baugeschichte des Mindener Doms (1925), begab sie sich in die Denkmalpflege der Provinz Sachsen, wo sie bei Hermann Giesau ihre Arbeitskraft bewährte. Wir verdanken ihr aus dieser Zeit die Bestandsaufnahme der Kunstdenkmale von Stendal in der amtlichen Denkmälerveröffentlichung und das Bändchen über „Das mittelalterliche Stendal“ (1929). Später ging sie eigene Wege der Forschung. Die Frage nach dem Schicksal der französischen Gotik über deren Blütezeit hinaus führte sie zu einer umfassenden Bestandsaufnahme der wenig bekannten französischen Baukunst des 14. Jahrhunderts. Die Ergebnisse legte sie in dem 1934 erschienenen Band „Die kirchliche Baukunst in Frankreich zwischen 1270 und 1380“ mit einer erstaunlichen Fülle von Baugeschichten, Übersichten, Typen- und Formvergleichen nieder. Ihre zuverlässige Art zu arbeiten bewährte sich auch später in einer Reihe verschiedener, nicht nur architekturgeschichtlicher Beiträge vorwiegend zur Kunst am Oberrhein, ferner in ihrer Mitarbeit am Handbuch von Dehio-Gall und ebenso in

ihrer Lehrtätigkeit. In ihrer Antrittsvorlesung als Dozentin der Freiburger Universität sprach sie über „Romanische Kirchenfassaden Aquitaniens“.

Ungenauigkeit in der Wissenschaft war ihr stets zuwider. Ihre Kritik, zu welcher ein ausgebreitetes, ihr stets gegenwärtiges Wissen sie legitimierte, äußerte sie mit erfrischender Deutlichkeit. Autonomie und freies Wort gehörten zur Grundsubstanz ihrer Haltung. Und wiederum verbarg sich hinter ihrem kritisch-nüchternen Verstand — nicht jedem sichtbar — eine warmherzige, begeisterungsfähige, mitfühlende, stets hilfsbreite Natur, kurzum ein lebendiger Mensch. Hans Jantzen

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

(Vgl. Heft 12, 1952, S. 341 — Besprechung vorbehalten)

- F. Blanke: *Ikonographie der Reformationszeit*. Fragen um ein Cranach-Bild. — Theologische Zeitschrift (Basel) VII/1951, S. 467—471.
- E. Fabian: *Zum Wittenberger Reformatorenbildnis Cranachs*: Brück und Bugenhagen. — Theologische Zeitschrift (Basel) VIII/1952.
- E. Fabian: *Neue Goethe-Ahnenbildnisse*. Zur Identifizierung der bisher namenlosen Cranachporträts mit dem Medaillon Kurfürst Friedrichs von Sachsen. — Familie und Volk, Heft 2/1952, S. 41—48.
- J. Gantner: *Leonardo da Vinci*, Gedenkrede zur Erinnerung an die fünfhundertste Wiederkehr des Geburtstages. (Basler Universitätsreden Bd. 30.) 30 S. Helbing & Lichtenhahn, Basel 1952. 8^o Fr. 2.80.
- H. Geller: *Die Bildnisse der deutschen Künstler in Rom 1800—1830* (Einführung H. v. Einem). XII und 149 S., 580 Abb. Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin 1952. 8^o.
- H. Gerson: *Het Tijdperk van Rembrandt en Vermeer* (De Nederlandse Schilderkunst Deel II). 68 S., 183 Abb. Uitgeverij Contact, Amsterdam 1952. 4^o.
- H. Ginter: *Kloster St. Peter im Schwarzwald*. 124 S., 65 Abb. Badenia Verlag, Karlsruhe 1949. 8^o DM 4.80.
- H. Ginter: *Kloster Birnau*. 65 S., 54 Abb. Badenia Verlag, Karlsruhe 1949. 8^o DM 4.20.
- R. Hamann: *Geschichte der Kunst von der Vorzeit bis zur Spätantike*. 980 S., 18 Farbtf., 960 Abb. Droemersch Verlagsanstalt, München 1952. 8^o DM 28.50.
- G. Loertscher: *Die romanische Stiftskirche von Schönenwerd*. (Basler Studien zur Kunstgeschichte Bd. V). 123 S., 50 Abb. Verlag Birkhäuser, Basel 1952. 8^o Fr. 9.35.

- E. Lutze: *Veit Stoß* (Deutsche Lande, Deutsche Kunst). 3. (bearbeitete) Aufl. Deutscher Kunstverlag, München, Berlin 1952. 8° Kart. DM 9.80.
- H. Maurer: *Die romanischen und frühgotischen Kapitelle der Kathedrale St. Pierre in Genf* (Basler Studien zur Kunstgeschichte Bd. VI). 204 S., 42 Abb. Verlag Birkhäuser, Basel 1952. 8° Fr. 12.50.
- W. Mersmann: *Der Schmerzensmann*. 38 S., 32 Abb. L. Schwann, Düsseldorf 1952. 4° DM 6.80.
- Niels von Holst: *Riga und Reval*. 96 S., 106 Abb. Bücherstube Fritz Seifert, Hameln 1952. 8° DM 9.80.
- F. Novotny: *Die großen französischen Impressionisten*. 65 S., 44 Farbtf., 11 Abb. Schroll & Co., Wien 1952. 4° DM 84.—.
- M. Pfister-Burkhalter: *Hieronymus Hess*. 132 S., 52 Tf. Benno Schwabe & Co., Basel 1952. 8° Fr. 22.—.
- W. Pinder — Walter Hege: *Der Naumburger Dom und der Meister seiner Bildwerke*. (Deutsche Lande, Deutsche Kunst). 3. (bearbeitete) Aufl. Deutscher Kunstverlag, München und Berlin 1952. 8° Kart. DM 9.80.
- Ch. de Tolnay: *Die Zeichnungen Pieter Brueghels*. 97 S., 188 Abb. Rascher-Verlag, Zürich 1952. 8°. (Durchgesehene Wiedergabe der 1. Auflage von 1925.)
- C. Virch: *Ernst Barlachs Entwürfe zum Kieler „Geistkämpfer“*. (Veröffentlichungen der Schleswig-Holsteinischen Universitätsgesellschaft N. F. Nr. 3.) 33 S., 14 Abb. Ferdinand Hirt, Kiel 1953. 8° DM 2.40.
- Der Akt in der Malerei*. Text von Jean Cassou. Atlantis Museum Bd. 7. 96 S., 3 Farbtf., 64 Abb. Atlantis-Verlag, Zürich 1952. 8° DM 12.—.
- Carl Philipp Fohr, Skizzenbuch*. Mit Einführung und Katalog von A. v. Schneider. 36 S., 48 Faksimiletf. Gebr. Mann, Berlin 1952. 8° DM 13.50.

AUSSTELLUNGSKATALOGE UND MUSEUMSBERICHTE

Berlin

Walter Wellenstein: Zeichnungen der letzten 10 Jahre. Kunstamt Charlottenburg 15. 9.—12. 10. 1952. Berlin 1952. 2 Bl.

Chemnitz

Mittelsächsische Kunstaussstellung 1952. Chemnitz, Schloßmuseum. (Rat des Stadtkreises Chemnitz, Verb. Bildender Künstler.) Chemnitz 1952. 6 Bl., 18 S. Tf.

Dresden

September-Ausstellung Dresdner Künstler: Handzeichnungen und Studienblätter. (Staatl. Kunstsammlungen Dresden.) Dresden 1952. 3 Bl., 20 S. Tf.

Dortmund

Maler des einfältigen Herzens. Museum am Ostwall, Dortmund, 20. 9.—18. 10. 1952. Dortmund 1952. 9 Bl., 10 Tf.

Erlangen

Europäische Landschaftsmalerei, 19. und 20. Jahrhundert. Erlangen Orangerie 9. 11. — 14. 12. 1952. (Kat. von Herbert Marwitz.) Erlangen 1952. 8 Bl., 12 S. Tf.

Frankfurt

Ludwig Becker. Frankfurter Kunstkabinett 18. 9. — 16. 10. 1952. Frankfurt 1952. 4 Bl.

Ferdinand Lammeyer. Frankfurter Kunstkabinett 11. 11. — 3. 12. 1952. Frankfurt 1952. 1 Faltbl., 3 Abb.

Hamburg

(Hannover und Frankfurt a. M.)

Helmut Kolle (Helmut vom Hügel) gest. 1931 in Paris. Erste Ausstellung in Deutschland. (Veranstalter: Kunstverein Hamburg, Kestner-Gesellschaft Hannover, Städtisches Kunstinstitut Frankfurt). Hannover 1952. 8 Bl. m. Abb.

Kassel

Die Göttinger Malergruppe: Malerei und Grafik. Ausstellung im Ottoneum 27. 8. — 30. 9. 1952 (Kasseler Kunstverein). Kassel 1952. 3 Bl.

Gedächtnis-Ausstellung Friedrich Fennel (1872—1926) zu Ehren seines 80. Geburtstages. Kasseler Kunstverein 27. 8. — 30. 9. 1952. Kassel 1952. 1 Bl.

Teo Otto, Zürich: Bühnenbilder, Gemälde, Zeichnungen. Kasseler Kunstverein 18. 10. — 17. 11. 1952. Kassel 1952. 6 Bl., 4 Abb.

Kiel

Schleswig-Holsteinische Künstler 1952. Kunsthalle zu Kiel 30. 11. 1952 — 4. 1. 1953. Veranstaltet vom Schleswig-Holsteinischen Kunstverein unter Förderung durch den Kulturkreis im Bundesverband der Deutschen Industrie. (Mit Vorw. von

F. W. Lübke, Gerh. Wolff, Richard Sedlmaier). Kiel 1952. 16 S.

Köln

Alte Meister, 19. Jahrhundert, Impressionisten. Kunsthandlung Abels, Köln (1952) 12 Bl. Tf.

Leipzig

Kunsthandwerk im Grassimuseum. Hrsg. vom Museum des Kunsthandwerks (Grassimuseum), Leipzig (Schriftleitung: Hellmuth Bethe). Leipzig 1952. 6 S., 101 Tf., 4 S.

Meißen

6. Meißner Kunstausstellung: 10 Jubilare stellen aus. Stadtmuseum Meißen, September bis Oktober 1952. (Veranstaltet vom Verb. Bildender Künstler, Kreis Meißen, dem Rat der Stadt und des Landkreises Meißen.) Meißen 1952. 13 Bl., 10 Abb.

München

Otto Müller. Ausstellung der Galerie Günther Franke. München 1952. 4 Bl., 1 Abb.

Gedächtnisausstellung Fritz Hülsmann (1894 — 1949). Städt. Galerie München 22. 11. — 14. 12. 1952. München 1952. 2 Bl.

Nürnberg

Deutsche Kunst und Kultur im Germanischen National-Museum. (Vorw. und Hrsg.: Ludwig Grote.) Nürnberg 1952. 240 S., 4 Farbtf., Abb. im Text und auf Tf.

Nürnberg und München

Ernst Ludwig Kirchner. Gemälde und Graphik der Sammlung Dr. F. Bauer-Davos. (Einl.: Ludwig Grote) Nürnberg 1952. 18 Bl., 32 S. Tf.

Osnabrück

Kirchliche Kunst vom frühen Mittelalter bis zum Barock aus dem Osnabrücker

Land. Städt. Museum Osnabrück 19. 11.—
21. 12. 1952. (Text: Walter Borchers.)
Osnabrück 1952. 36 S., 16 S. Tf.

Rheydt

Wolff Metternich, Franz Graf von:
Schloß Rheydt. (Schriften des Städt. Mu-
seums Schloß Rheydt, 1.) Rheydt 1952.
5 Bl., 6 S. Tf.

Schleswig

Christian Carl Magnussen. Ausstellung
Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum
Schleswig, Schloß Gottorf (Vorw. Schlee,
Einl. Gerd Wietek). Schleswig 1952. 8 Bl.,
8 Abb.

Speyer

Drei süddeutsche Landschaftsmaler (Paul
Köch, Hermann Ebers, Eugen Croissant
und Elisabeth Croissant). Hist. Museum

der Pfalz in Speyer Herbst 1952. Speyer
1952. 4 Bl.

Weimar

Goethe: Joseph Bossi über Leonards da
Vinci Abendmahl zu Mailand. Mit einem
Nachwort von Walter Scheidig zur Leo-
nardo-Ausstellung Oktober 1952 durch
die Direktion der Staatlichen Kunstsamm-
lungen in Weimar, Erfurt 1952. 40 S., 6 Tf.

Wiesbaden

Weihnachtsverkaufsausstellung 1952 vom
23. 11. — 21. 12. 1952 im Neuen Museum
Wiesbaden. Landesverband der Bildenden
Künstler Hessens (Veranstaltet unter För-
derung des Landes Hessen, der Stadt
Wiesbaden und des Kulturkreises im
Bundesverband der Deutschen Industrie).
Frankfurt 1952. 56 S., 30 Abb.

AUSSTELLUNGSKALENDER

AACHEN Städt. Suermondt-Museum.
1.—31. 1. 1953: Aquarelle von Werner Lütke
(Aachen); Oelgemälde, Pastelle, Kunstgewerbe von
E. Adam Weber und Gertrud Weber-Heubach
(Ebenhausen b. München); Gemälde von Erich
Haselhuhn (Mainz). — Graphisches Kabinett:
Tempera-Blätter von Theo Pfeil (Rodenkirchen). —
1.—28. 2. 1953: Zeichnungen und Lithos von Pepi
Weixlgärtner (Göteborg/Schweden). Graphisches
Kabinett: Entwürfe Aachener Karnevalsplakate.

BERLIN Galerie Springer. 10. 12. 1952
bis 6. 1. 1953: „Mobile“ von Alexander Calder.

BREMEN Kunsthalle. 4. 1.—1. 2. 1953:
Pablo Picasso, das graphische Werk von den An-
fängen bis heute. — 4. 1.—3. 2. 1953: Norwegische
Graphik der Gegenwart.

CELLE Schloß. Dezember 1952 bis Februar
1953: Italienische Barockzeichnungen.

DORTMUND Museum am Ostwall.
10. 1.—15. 2. 1953: Gemälde, Aquarelle, Zeich-
nungen, Graphik von Ernst Ludwig Kirchner
(Sammlung Dr. F. Bauer, Davos).

DRESDEN Staatliche Kunstsamm-
lungen. Ab 20. 12. 1952: Die tschechoslowaki-
sche Skulptur.

ESSEN Museum Folkwang. Januar bis
März 1953: Werke der französischen Malerei aus
Museumsbesitz. — Januar 1953: Neuerwerbungen
des Museums.

FRANKFURT/M. Frankfurter Kunst-
verein. Ab 4. 1. 1953: Ausstellung von Werken
12 mittelhessischer Künstler.

Zimmergalerie Franck. Ab 11. 12. 1952:
Neuexpressionisten (Schultze, Kreutz, Greis, Götz).

HAMBURG Kunsthalle. Januar 1953:
Meisterwerke der Malerei vom 14. Jahrhundert bis
zur Gegenwart. Meisterwerke der Plastik vom
Klassizismus bis zur Gegenwart. Meister der
Medaille von der Antike bis zur Gegenwart.
Französische Graphik von E. Delacroix bis J. F.
Millet.

Museum für Kunst und Gewerbe.
Ab 15. 1. 1953: Das moderne Filmplakat.

Kunstverein. 10. 1.—8. 2. 1953: Ausstellung
Gerhard Marcks.

Museum für Völkerkunde und
Vorgeschichte. 10. 1.—1. 2. 1953: Photo-
Ausstellung der Gesellschaft Deutscher Lichtbild-
ner veranstaltet von der Staatlichen Landesbild-
stelle Hamburg.

Galerie Rudolf Hoffmann. 5. bis
18. 12. 1952: Lithographien von Joan Miró.

HAMELN Kunstkreis 7.—21. 12. 1952: Weihnachtsschau der Gruppe Hameln-Weserbergland im Bund bildender Künstler.

HANNOVER Kestner-Gesellschaft. 7. 12. 1952—11. 1. 1953: Chinesische und japanische Holzschnitte (Sammlung Preetorius, München).

KARLSRUHE Staatliche Kunsthalle. Ab 20. 12. 1952: Handzeichnungen französischer Bildhauer des 20. Jahrhunderts.

KASSEL Hessisches Landesmuseum. 10. 12. 1952—11. 1. 1953: Darmstädter Ausstellung „Mensch und Raum“ Abteilung „Baukunst 1901 bis 1951“.

KIEL Kunsthalle. 11. 1.—8. 2. 1953: Zeitgenössische französische Graphik. — Georges Rouault „Miserere“.

KÖLN Kunstverein. Januar 1953: Rheinisch-Bergischer Künstlerkreis. Galerie Czwiklitzer. 21. 11.—31. 12. 1952: Ausstellung Carl Hofer.

LÜNEBURG Museum für das Fürstentum Lüneburg. 14. 12. 1952—18. 1. 1953: Gedächtnisausstellung Professor Wilhelm Schulz und der Simplicissimus.

MANNHEIM Städtische Kunsthalle. 17. 1. bis Ende Februar 1953: Die Frau als Schöpferin. Werke angewandter Kunst.

MARBURG/LAHN Universitäts-Museum. 7. 12. 1952—11. 1. 1953: Weihnachtsausstellung der Heimischen Künsterschaft.

MÜNCHEN Bayer. Staatsgemäldesammlungen. Januar und Februar 1953: Französische Malerei von Poussin bis Ingres. Im

Rahmen dieser Ausstellung finden die folgenden Vorträge im Prinz-Carl-Palais statt: 8. 1. 1953: G. Bazin (Paris), Tradition et Révolution dans la Peinture Française; 22. 1. 1953: M. Florisoone (Paris), Le Sens de la Réalité dans la Peinture Française au XVIIIe Siècle; 30. 1. 1953: U. Christoffel (Chur), Antoine Watteau; 6. 2. 1953: B. Dorival (Paris), Actualité de Georges de la Tour; 12. 2. 1953: H. K. Rühl (München), Nicolas Poussin; (Datum noch unbestimmt): W. Hausenstein (Paris), Watteau's „Gilles“.

Bayer. Nationalmuseum. Dezember 1952 und Januar 1953: Delfter Fayencen mit Leihgaben des Gemeente-Museums Den Haag.

Städt. Galerie. 20. 12. 1952—1. 2. 1953: Nachwuchsausstellung.

Prinz-Carl-Palais. 9.—29. 1. 1953: Private Pressen in England (Proben britischer Druckkunst vom 18. Jahrh. bis zur Gegenwart). Veranstaltung von der Bayer. Akademie der Schönen Künste im Zusammenwirken mit dem British Council.

Amerika-Haus. Ab Dezember 1952: Kunstgewerbe und Volkskunst in Amerika.

NÜRNBERG Germanisches Nationalmuseum. 30. 11. 1952 bis März 1953: Kulturdokumente der Bodenseegebiets. — Der Bilderschnitt der Frühdrucke, vom Blockbuch bis zur Holbein-Bibel. Ab 7. 12. 1952: Weihnachten im alten Kartäuserkloster.

RATINGEN Heimatmuseum. 10. 12. 1952: bis 21. 1. 1953: 30 Oelgemälde und Pastelle von einer Reise nach Ischia 1952 von C. G. Krause (Hösel). — Rheinische Keramik.

WUPPERTAL Studio für Neue Kunst. 14. 12. 1952—15. 1. 1953: Ausstellung Franz Krause (Wuppertal).

REDAKTIONELLE ANMERKUNGEN

Die Redaktion bittet um rechtzeitige Mitteilung von Ausstellungsterminen sowie um die Einsendung von Katalogen und Museumsberichten für die regelmäßig erscheinende Bibliographie. Bei unverlangt eingehenden Rezensionsexemplaren wird keine Gewähr für Rücksendung oder Besprechung übernommen. Nachdruck, auch auszugsweise, nur mit genauer Quellenangabe gestattet.

Redaktionsausschuß: Prof. Dr. Ernst Gall, München 38, Schloß Nymphenburg; Direktor Dr. Peter Halm, München 2, Staatliche Graphische Sammlung; Prof. Dr. L. H. Heydenreich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München. — Verantwortlicher Redakteur: Dr. Wolfgang Lotz (auf Auslandsurlaub), z. Zt. Prof. Dr. L. H. Heydenreich. — Anschrift der Redaktion: Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München, Arcisstr. 10. Mitteilungen über neue Ausgrabungen zur mittelalterlichen Baugeschichte werden an Dr. Rudolf Wesenberg, Amt des Niedersächsischen Landeskonservators, Hannover, Rudolf-von-Bennigsen-Str. 1, erbeten. Verlag Hans Carl, G. m. b. H., Nürnberg (Dr. Hans Carl, Verleger, Nürnberg, 75 %). — Erscheinungsweise: monatlich. — Bezugspreis: Vierteljährlich DM 4.50, Preis der Einzelnummer DM 1.50, jeweils zuzüglich Porto oder Zustellgebühr. — Anzeigenpreis: Preise für Seitenteile auf Anfrage; Anzeigenleiter: E. Reges. — Anschrift der Expedition und der Anzeigenleitung: Verlag Hans Carl, Nürnberg 2, Abhofach, Fernruf Nürnberg 2 65 56. Bankkonto: Südd. Bank AG., Filiale Nürnberg. Postscheckkonto: Nürnberg, Nr. 4100 (Verlag Hans Carl). — Druck: W. Tümmels Buchdruckerei, G. m. b. H., Nürnberg.